Desconstruindo o discurso patriarcal: o papel de Rosário Ferré na nova percepção da História de Porto Rico

Márcia Hoppe Navarro[1]

Resumo: Esse trabalho tem como objetivo o exame da obra da escritora porto-riquenha Rosario Ferré para determinar até que ponto ela desconstrói o discurso patriarcal através de uma releitura da história, que apresenta um novo ponto de vista, que não havia sido levado seriamente em consideração antes nas obras literárias que contam a história de Porto Rico. A autora se propõe a encontrar os elementos que caracterizam a literatura escrita por mulheres, sublinhando, com eles, um discurso no qual, à primeira vista, parece estar seguindo as normas do discurso patriarcal dominante, mas que depois o desconstrói e subverte, deixando evidente um novo olhar sobre a história. Esse estudo dedica-se, portanto, à leitura de alguns contos representativos do livro *Papeles de Pandora* (1976), dos romances *Maldito Amor* (1986) *e La casa de la Laguna* (1996) e do livro *Vecindarios Excéntricos* (1999), que, embora pareça ser um livro de memórias, a maestria da escritora porto-riquenha transforma numa grande obra ficcional. Essa leitura levará em consideração a releitura da história empreendida pela autora, ou seja, como sua obra clama pela necessidade urgente de revisar uma história que têm sido tradicionalmente escrita pelos homens de raça branca, pertencentes à elite social.

Palavras-chave: Rosário Ferré, História de Porto Rico, criação literária, desconstru-ção do discurso patriarcal.

Abstract: This paper examines the ficcional works by Puerto Rican writer Rosario Ferré, in order to (re)evaluate her view of History, from a gendered perspective. The main focus of the essay is directed towards the deconstruction of pathriarcal discourse in the literary texts, a highly succesful initiative by Ferré, clearly demonstrated in her main pieces. The article discusses how Puerto Rican History is rewritten not only from a gendered viewpoint but also takes into consideration a neglect shown by various writers when they ignore the diversity of races and the decisive

[1]Doutora em Literatura Latino-Americana pela Universidade de Londres, com pós-doutorado nas universidades Brow e Northeastern nos EUA, pesquisadora do CNPq e professora do programa de pós-graduação em Letras da UFRGS.

influence of social classes in any account of the Caribbean country in particular or, for that matter, of the continent in general. In *Papeles de Pandora* (1976), *Maldito Amor* (1986), *La casa de la Laguna* (1996) and *Vecindarios excéntricos* (1999), Ferré reinterprets History through the lens of subaltern classes and social groups usually left out in the real historical processes and the ensuing official accounts, thus subverting established male-centered social and historically imposed patterns of social development as well as literary creation.

Key-words: Rosário Ferré, Puerto Rico history, literary creation, deconstruction of pathriarcal discourse.

A idéia fundadora deste estudo originou-se da verificação da necessidade de liberar o discurso da critica literária feminista na América Latina, com o objetivo de superar os limites impostos por enfoques demasiadamente abstratos e descontextua-lizantes - mostrando como um lugar no mapa é, também, um lugar na História. Isto é, as escritoras vivem e são determinadas por um Estado-Nação singular e não podem se livrar deste fato tão facilmente. Talvez tenha chegado o momento de revisar a conhecida afirmação de Virginia Wo-olf, que alertava que como "Como mulher, eu não tenho país. Como mulher, o meu país é o mundo inteiro".[2] Se, por um lado, Woolf foi fundamental para o estabelecimento de redes de solidariedade e compre-ensão que nos permitiram ver, rever, discutir e combater a opressão global vivida pelas mulheres, analisando escondidas histórias de resistência contra a imposição patriarcal, que despertaram mundialmente a consciência das mulheres — inclusive vislumbrando, como a poeta Adrienne Rich, que elas se uniram "por cima de todos os limites culturais e nacionais, para criarem uma sociedade livre da dominação onde a sexualidade, a política, o trabalho, a intimidade e o próprio modo de pensar seriam transformados"[3] - por outro lado, situar as mulheres como totalidades des-contextualizadas também limita e bloqueia processos desejados de transformação. E é a própria Adrienne Rich, em uma conferência sobre "Mulheres, identidade feminista e sociedade nos anos 80", que termina sua apresentação com a instigante pergunta: *Who is we?* ("Quem é nós?").

A pergunta, gramaticalmente des-concertante, é, no entanto, poderosa para fazer-nos refletir sobre esta *sisterhood* tão sonhada quanto utópica. Será possível responder imediatamente "quem é nós?". A reflexão nos demonstrará que não sabemos, ou temos dificuldade, em dizer nós e, finalmente, nos fará perceber que partimos "do nosso lugar", da nossa sociedade, de nosso país, de nossa classe social, da nossa raça, que o nós não é igual somente porque pertencemos ao mesmo gênero.

Ao estudar a obra da Rosario Ferré, examinar-se-ão os fatores que determina-

[2]WOOLF, Virgínia. *Tree Guineas*. New York: Harcourt Brace and World, 1986.
[3] RICH, Adrienne. *Of Woman Born.* New York: W.W. Norton Co., 1976.

ram o quadro de diferentes relações entre a autora e sua sociedade, bem como os mecanismos culturais que contribuíram para influenciar a natureza e o significado da produção e circulação de seus textos em uma época e um espaço específicos, procurando delimitar as especificidades dessa partícula do nós, inquirido por Rich, que se vislumbra na obra da escritora porto-riquenha.

Mas, por que começar a pesquisa a partir da história desta pequena ilha do Caribe, Porto Rico? Porque, como salienta Julio Ortega, "Porto Rico é uma das experiências mais intrigantes da vida latino-americana. Pensar Porto Rico é formar parte de sua interrogação: ao perguntar, somos perguntados".[4] Como no conto "As ruínas circulares" de Borges ou no quadro "As meninas" de Velásquez, adentramos o jogo infinito da representação artística. Porto Rico é um universo em miniatura, uma metáfora da América Latina, que nos força a questionar situações e comportamentos comuns ao continente, embora a cada confronto de espelhos nos remeta mais e mais ao particular e específico.

Como é notório, Porto Rico é um país latino-americano, mas também é um estado norte-americano. Esta característica peculiar foi extremamente importante para a liberação da mulher porto-riquenha. Depois de 1898, quando Porto Rico passa das mãos da Espanha para os Estados Unidos, mudanças econômicas e sociais integraram amplos segmentos femininos ao mercado de trabalho, em épocas anteriores a qualquer outra situação latino-americana. O processo de industrialização, fomentado pelos Estados Unidos, não obstante as ressalvas em relação aos supostos "benefícios" (como, por exemplo, a implantação de unidades fabris atraídas primeiramente pelo custo barato da força de trabalho), foi positivo para a conscientização e independência da mulher em Porto Rico. Aliados às mudanças econômicas, os movimentos sociais de liberação das mulheres, no Primeiro Mundo, causaram considerável impacto em Porto Rico, isto é, disseminaram-se naquele país pelo menos uma década antes de surgirem nos outros países da América Latina. Como conseqüência, já no início dos anos 70, surgiu em Porto Rico um importante grupo de escritoras, introdutoras de uma perspectiva inovadora e transgressora, que iria subverter o *status quo* cultural e literário. Entre estas, encontram-se Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi e Magali Garcia Rami s. Através da análise de suas obras, percebe-se a vontade de desnudar uma sociedade em transição, recuperando, através da escritura, um mundo injusto em que a mulher não tinha voz.

Estas autoras subvertem as normas textuais porque utilizam técnicas narrativas que fazem ruir a construção tradicional da História, através de fragmentos que propiciam um permanente questionamento acerca da noção de autoria. Isto é, sobre a posição privilegiada e unificadora do autor, que por isso seria a "fonte da verdade" — invariavelmente coincidente, até há pouco tempo, com a do homem, branco e da classe social superior. Neste sentido, estas escritoras podem ser lidas à luz das teorias sobre poder e escritura de Foucault[5] e Gayatri Spivak[6] , que nos iluminam sobre as relações entre formulação do discurso e imposições ideológicas pelo autor, em detrimento de qualquer outra faceta que possa ameaçá-la, fazendo prevalecer seu ponto de vista. Na "nova era" porto-riquenha, contudo, este narrador "oficial" é destro-

[4]ORTEGA, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura* en Puerto Rico. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 67.
[5]Consulte-se FOUCAULT, Michel. *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language.* New York: Harper and Row, 1978.
[6]Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In Oriier Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York e Londres: Methuen, 1987.

nado pela fragmentação das vozes que foram marginalizadas e desconsideradas, rompendo o silêncio tradicionalmente imposto à mulher através da história.

Rosario Ferré foi a principal escritora desta "nova era". Sua trajetória literária foi, desde o início, marcada pelo desejo de observar e retratar uma sociedade em transição, recuperando, através da escritura, um passado recente marcado pela injustiça, e pela opressão sexual. Da mesma forma como Adrienne Rich propõe um novo discurso, Rosario Ferré subverte as normas textuais para representar a condição paradoxal do ser feminino ou para esquadrinhar um acervo cultural feminino tradicionalmente silenciado. Além disso, Ferré questiona a questão da autoridade do discurso tradicional que partia do ponto de vista único, do homem, branco e da elite. A literatura era escrita para leitores como ele, que pensavam da mesma forma e, portanto, a concepção de boa obra explicitada pelos críticos também partia de um determinado ponto de vista. Se falava muito em "visão de mundo", mas sempre se esquecia de incluir o quesito "gênero" nesta percepção "do mundo". Por quê? Por que as mulheres não liam, não escreviam e conseqüentemente não eram críticas literárias. De modo geral, o que se escrevia era por e para os homens, mantendo uma concepção discrepante e enganosa do mundo como um todo. Como podia ser "um todo" se pelo menos 50% estava automaticamente excluído do "todo"?

O primeiro livro de Ferré, *Papeles de Pandora,* é de 1976, mas ela já escrevia, desde o início da década, para publicar na revista feminista *Zona de carga y descarga,* editada, sob sua coordenação, de 1970 a 1974. Os contos desta obra, são narrativas representativas da mudança de enfoque decorrente da perspectiva feminista e da duplicidade histórica que caracteriza Porto Rico

Em "La Bella Durmiente"[7] , um dos contos mais complexos de Rosario Ferré, a personagem principal María de los Angeles, procura subverter a ordem patriarcal
que delimita seu papel de esposa e mãe, para dedicar-se apenas à dança, que é sua razão de viver. O conto parodia o conto dos irmãos Grimm, "A Bela Adormecida", que, assim como outros contos de fadas, procura moldar as crianças para que aceitem a ideologia da sociedade regida por valores masculinos.

Ao dançar o balé "Coppelia", de Leo Delibes, María de los Ángeles, não aceita o papel passivo de Swanhilda, personagem do balé, que perdoa a traição de Frantz e casa com ele no final - Frantz havia se apaixonado por Coppélia, que descobrira ser uma marionete criada pelo Dr. Coppelius. Ao rebelar-se contra o tradicional final que explicitava o famoso "e viveram felizes para sempre", María de los Angeles redireciona seu papel e faz com que Swanhilda, depois de destruir todos os bonecos, saia dançando pelo corredor do teatro, alcançando sua própria liberdade. O improviso da jovem altera os códigos vigentes e não é apreciado pelo pai, típico representante do poder patriarcal, que decide proibí-la de dançar. O resultado é a estranha doença de María de los Angeles, que a faz dormir por 10 dias e 10 noites, só acordando quando Felisberto a beija, prometendo que quando casarem ele a deixará continuar a dançar, o que a faz despertar. A promessa, no entanto, não é cumprida e o marido empenha-se em impedir que ela prossiga fazendo o que quer e a engravida à força. Esta é ape-

[7]*In:* FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora.* México: Joaquín Mortíz, 1976. p. 147-187.

nas uma parte do conto que mostra as reações da personagem ao confirmar que sua aspiração artística não é compatível com sua "função", dentro da sociedade patriarcal.

Através do diálogo com outro balé, "Giselle", de Théophile Gautier, que María de los Angeles recorda durante a cerimônia de seu casamento, já percebe-se a intenção suicida da personagem se for impedida de dançar. Neste balé, Giselle dá a vida para continuar dançando por toda a eternidade. Ao perceber que sua luta contra as imposições do patriarcado é inútil, Maria de los Angeles também só vê saída na morte. Envia, portanto, cartas anônimas a seu marido onde acusa sua mulher (ela própria) de encontrar-se com outro homem em um hotel suspeito. Vai dando cada vez mais detalhes nas cartas, como se fossem parte de um drama de teatro onde ela poderia finalmente atuar com autonomia. Maria de los Angeles assume a voz do outro ao desistir de lutar contra a maquinaria patriarcal, mas o faz com o objetivo de, através do escândalo de sua morte, fazer ruir a própria estrutura do patriarcado que tentara confiná-la, amordaçando sua voz e sua vontade. O trágico, porém, é que não alcança o almejado pois o pai distorce a realidade, enterrando junto com seu lindo corpo, vestido como se "estivesse representando pela última vez o papel de Bela Adormecida", qualquer tentativa de insur-gência contra o código patriarcal.

"El collar de camándulas"[8] é um conto polifónico que narra a história deuma família da elite porto-riquenha. Através de um emaranhado de vozes que se opõem e se contradizem, reconstruindo uma história bastante diferente da "oficial", sobressaem-se as vozes das mulheres. Essas mulheres que nunca tiveram voz, a ponto da "mãe ter ficado literalmente muda, recuperam-na coletivamente, dissolvendo a "autoridade" das vozes masculinas que se identificam com o Pai/ patriarca.

O conto navega por várias épocas da história da família desde o tempo em que a jovem mãe enlouquece de amor por um cantor de rua, passando pelo assassinato de Arcádio, o provável fruto dessa união, até desembocar na vingança de Ar-mantina, mulher de Arcádio e empregada da família.

Apresentar-nos um conto que, ao narrar sobre a vida e a morte de Arcádio, vai sendo estruturado através da polifonia de vozes narrativas[9] faz com que o leitor participe do texto, organizando sua própia versão dos fatos. O conto apresenta duas versões da história que obrigam o leitor a formular uma terceira. A primeira versão é a da voz patriarcal, a versão "oficial" que o pai fornece aos jornais: A morte de Arcádio havia sido acidental enquanto vivia em Nova York contando com a total ajuda financeira da família.

Armantina, por outro lado, mostra como Arcádio viajara, depois da morte da mãe, por discordar da candidatura política e dos valores burgueses do pai, e sugere que o rapaz morrera durante um assalto que poderia representar um gesto de rebeldia contra o progenitor. Além disso, o texto de Armantina deixa explícita a miséria em que vivia no exterior, abandonado pela família.

[8]FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora. Op. cit.,* p. 71 a 82.

[9]Mikhail Bakhtin, ao estudar a obra de Dostoiévski, mostrou como este foi o criador do romance polifónico, pois teve o "dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente" *(in:* BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981, p. 24). Ao ler Rosario Ferré, o/a leitor/a depara-se com a multiplicidade de vozes ideológicas que estão em oposição, mas seria mais uma "polifonia feminista".

Através da luta entre vozes masculinas e femininas o leitor pode, então, pensar numa terceira versão: que Arcádio fora morto a mando do pai.

Enquanto no discurso masculino (do pai e dois irmãos de Arcádio) o objetivo é manter as aparências de uma família unida, pois um escândalo prejudicaria os planos políticos do pai, no discurso feminino (de Armantina e da mãe) descortina-se o outro lado dos fatos. Esse discurso não é unificado como o dos homens, mas dá uma voz múltipla à mulher, uma fragmentação de vozes transgressoras que se opõem aos ditames patriarcais.

Um dos aspectos fundamentais deste conto é a importância do silêncio, um fator que sempre representava a subjuga-ção da mulher, aqui é subvertido, quando, através do silêncio, a mulher consegue mudar a ordem estabelecida. A mãe não volta a falar depois da violência perpetradacontra ela e seu amante, mas para os homens isso não importa, pois consideram que "foi uma esposa exemplar". Porém, sua mudez não impede a comunicação com Armantina, passando para ela a receita do doce que seria utilizada, no final, para envenenar a família. O silêncio que parecia ser uma conformação ao sistema patriarcal transforma-se em instrumento de resistência contra o mesmo sistema. Em "El collar de camándulas", assim como em vários outros contos de Ferré, as mulheres modificam a versão oficial da história por meio da violência. Só que esta violência precisa ser entendida dentro de sua significação plena, como a destruição de um programa ideológico específico, burguês, racista e machista que sempre controlou a história. Ou seja, através da destruição, que Ferré declarou ser — junto com o desejo de construir — um dos objetivos por que escreve, a escritora tem a possibilidade de apresentar uma nova história corrigida. A violência é simbólica e desconstrói um mundo injusto para dar lugar a uma nova era em que a mulher não mais silenciará, impondo sua voz através de atos transgres-sivos.

Maldito Amor[10], publicado em 1986, é um romance crucial quando se analisa a literatura latino-americana contemporânea como urna nova historia escrita pela voz da mulher. Nesta obra, Rosario Ferré resgata a historia de Porto Rico abafada dos relatos oficiais, contando a historia das vozes marginais de classes mais baixas ou das chamadas "minorias" sexuais e raciais. Estas vozes destroem a versão tradicional da história e apresentam o passado visto pelos olhos das mulheres silenciadas. Estas intervenções femininas são apropriações verídicas do passado e ocorrem para dar contrastantes versões dos fatos narrados pelo historiador oficial de *Maldito Amor.*

Rosario Ferré utiliza uma técnica narrativa peculiar em *Maldito Amor,* que desconstrói o paradigma patriarcal, ao criar um personagem escritor, um homem, cujo o texto é totalmente desmentido pelas ações das mulheres através de toda narrativa.

[10]FERRÉ, Rosario. Maldito Amor. Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1988. (A primeira edição foi publicada em 1986.). Esta análise de *Maldito Amor* é uma nova versão, bastante modificada, do texto publicado sobre essa obra de Ferré em: NAVARRO, Márcia Hoppe. Rompendo o Silêncio: Gênero e Literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

A estrutura do livro é bastante singular: quatro relatos separados que, à primeira vista, parecem apenas constituir uma coleção de contos[11]. No entanto, quando se analisam as relações entre estas estórias, percebe-se a sólida conexão existente, que revela a intenção da autora: abarcar toda a história de Porto Rico durante este século.

As estórias seguem uma ordem cronológica desde o século XIX ao final deste século e ocorrem em locais diferentes da ilha.

A primeira estória, "Maldito Amor", é a mais abrangente, estendendo-se por várias décadas, desde o final do século passado até os anos de 1940, enquanto os outros três relatos se desenvolvem na década de 40 ou 50 ("El Regalo"), em 1972 ("Isolda en el Espejo") e em 1998 ("La estraña muerte de Capitancito Candelario"), em urna organizada ordem temporal. Nas quatro narrativas, as mulheres têm papéis importantes que se convertem em elementos catalíticos provocadores de situações que subvertem o *status quo,* rom-pendo a ordem patriarcal estabelecida.

O conto inicial utiliza o estilo clássico das narrativas nacionalistas, ou da fundação da América Latina, nas quais o conceito de nacionalidade geralmente se resume à idéia de paraísos naturais e in-domes. Depois das primeiras páginas de "Maldito Amor", percebe-se que o texto apologético está sendo escrito por um advogado, Dom Hermenegildo Martínez, cujo objetivo é louvar o nome e a fama de seu amigo Ubaldino De la Valle, descrevendo este grande proprietário de plantações de cana-de-açúcar da localidade de Guanamí, como um herói político.

Através do texto de Hermenegildo, Ferré compõe uma parodia de urna obra que é considerada o romance nacional de Puerto Rico, escrito em 1935 por Enrique Laguerre *(La Llamarada)*[12] . A crítica social às injustiças existentes no sistema de plantação de cana-de-açúcar que aparecem levemente escruti nadas neste romance, fundacional, é enfraquecida pela idealiza-ção da representação romântica da vida na fazenda e, principalmente, pela apologia aos ricos proprietários de terras. Fiel ao modelo, Guamaní, a localidade escolhida por Ferré para iniciar a trama narrativa, é descrita pelo advogado-escritor como "urna grande família" cujos <u>filhos</u> "estudavam na Europa" e cujas as <u>filhas</u> "aprendiam as sublimes virtudes da maternidade" *(Maldito Amor,* p. 18).

[11] Esta separação em quatro contos aparece até na folha de rosto de Maldito Amor: "Maldito Amor" seguido de "El Regal", "Isolda n el espejo" e "La estraña muerte de Capitancito Candelario".

[12] O romance de Laguerre é mencionado no prólogo de Ferré a *Maldito Amor.* Este prólogo ("Memórias de *Maldito Amor")* elabora uma crítica à história de Porto Rico que sempre foi a história do homem branco e rico.

No entanto, a própria narrativa destrói a historia oficial machista, classista e racista de Porto Rico ao opor versões marginais orquestradas por vozes femininas que mostram como é inconseqüente a idéia de apresentar Porto Rico como um paraíso perdido onde não existiam injustiça e fome. Se no princípio isso ocorre de forma tímida, e penso aqui no primeiro relato exposto pela doméstica e ex-escrava da família De la Valle, Titina Rivera; logo as mulheres atingem um grau crescente de conscientização, adquirindo mais força e poder no final da narrativa.

A história é vista através dos olhos daqueles que sempre foram marginalizados, expondo mulheres que finalmente se rebelam contra esta situação de silenciosa passividade. Um longo caminho é trilhado desde a primeira Dona Elvira De la Valle, uma mulher da aristocracia porto-riquenha que, depois de apanhar do marido - que afirma que as mulheres, como os bichos, só assim aprendem a disciplina -, prefere calar e não confrontá-lo até a última Glória Campubrí, uma atraente mulata que serve de amante, enfermeira, empregada e esposa dos De la Valle. Glória subverte os padrões tradicionais de passividade da mulher ao prender fogo à casa que ela herdaria de acordo com o testamento da moribunda Dona Laura De la Valle, fato que Glória sabia que não seria concretizado porque a perfídia de Aristides, filho de Laura, não o permitiria.

Logo no início de "Maldito Amor", Dona Elvira De la Valle toca repetidamente ao piano uma canção chamada "Maldito Amor", cuja estrofe citada no livro de Hermenegildo, marca a resignação e a passividade de um período:

"Ya tu amor / es un pájaro sin voz ya tu amor / se perdió en mi corazón
no sé por qué / me marchita tu pasión
y por qué no ardió" *(Maldito Amor,* p. 20).

A citação caracteriza o tempo em que a mulher não tinha voz, era como "um pássaro sem voz". Ora, e qual é o valor de um pássaro sem voz? A imagem é poderosa para mostrar o valor nulo da mulher que precisava se submeter a humilhações e violência para poder sobreviver. E é interessante notar que até o título do romance demonstra esta impossibilidade de ser ouvido, de ter voz, de dizer algo: MAL - dito Amor, que não encontrou ainda sua definição, nem sua importância, que ainda não pode ser "dito" pois não tem voz.[13]

No final da estória, no entanto, esta situação se reverte. Glória Campubrí luta por seus direitos e, na situação insólita já mencionada, põe fogo à casa que herdaria. Sutilmente, o verso

[13] Ver ORTEGA, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico.* Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. Neste livro lúcido e inteligente, Ortega examina a cultura porto-riquenha como forma de resistência e de resposta às indagações oriundas de suas próprias peculiaridades e como esta cultura tem sido capaz de abrir espaços alternativos "donde suturar las heridas de la historia y entrever el horizonte de lo virtual" (p. IX). Num dos brilhantes ensaios do livro o escritor peruano nos fornece uma análise da obra de Ferré como voz transgressora. Ele analisa como Ferré tenta apagar o que estava mal-dito através de várias vozes "y en lugar de la novela de los personajes y los hechos, que es el espejo que se pasea por el camino patriarcal, tenemos aquí la novela de las voces fragmentárias, que borra ese camino para empezar otra vez" (Ortega, p. 91-92).

inicialmente citado é mudado para:

"Ya tu amor / es un pájaro con voz ya tu amor / anidó en mi corazón ya sé por qué / me consume esta pasión y por qué ardió" *(Maldito Amor,* p. 79).

Através deste recurso a narradora mostra o novo tempo, que se caracteriza pela conscientização da mulher que não se resigna mais em ser apenas sombra, passiva e dependente. Assumindo sua própria voz, como o pássaro da canção, a mulher pode agora definir suas próprias ações. Assim, o verso final, que discretamente retira o "no" (y por qué [no] ardió), além de referir-se ao incêndio que fez a casa "arder" em chamas, subverte totalmente o padrão comportamental passivo do início da narrativa. Agora a mulher já sabe como e porque as coisas acontecem. E o ato de por fogo à casa significa muito mais do que uma vingança pessoal. Através do que à primeira vista pode paracer uma destruição sem sentido, Glória inviabilizará a continuidade do romance de Hermenegildo. Se conseguisse escapar do incêndio, o escritor já não teria como continuar a apologia de um homem que ele descrevia como um líder e um procer, mas que estava há tanto tempo tão corrupto; já não en-contraria novas formas de tergiversar a história que ouviu Dona Laura contar em seu leito de morte.

Assim, a reescritura dos versos da canção "Maldito Amor" significa que o que estava "mal" será "re-dito", como diz Ortega, "ya no por la cita citadora del novelista oficial sino por la voz inmediata de la mujer que canta mientras quema y borra", transformando o romance *Maldito Amor* no "conto de urna fábula latinoamericana sobre sus mejores voces, aquellas que nos convocan a una realidad subverti-da".[14]

A segunda estória, "El regalo", embora seja a mais curta, é muito importante para demonstrar o papel das mulheres, ou a capacidade de algumas delas, de preservar a subordinação e a passividade tradicionalmente ligadas a seu próprio gênero. A estória ocorre em um colégio-internato aristocrático, onde as freiras ensinam às meninas a assumir seus papéis dentro de um sistema que sempre oprimiu a mulher.

Diferente das outras histórias, o espaço aqui é totalmente ocupado por mulheres, as interações ocorrem apenas entre pessoas do mesmo gênero. As freiras se tornam violentas cúmplices do sistema machista vigente na sociedade lá fora. Pode-se dizer que a escola reproduz os comportamentos da sociedade como um todo e as religiosas ensinam às estudantes a se submeterem às regras pré-estabelecidas.

A narrativa descreve a relação de amizade existente entre duas garotas, Mer-ceditas Cáceres e Carlota Rodríguez. A primeira pertence a uma família aristocrática de proprietários de grandes plantações de cana-de-açúcar e a outra é filha de um comerciante novo-rico mas mulato e que, por isso, não se adapta aos pré-requisitos tradicionais de "pureza de sangue", tacita-mente exigidos pelo colégio elitista e conservador. Carlota é a primeira mulata aceita na escola e só por oportunismo das monjas que não apreciam sua pele, mas apreciam os polpudos presentes e ajuda financeira de seu pai.

[14]ORTEGA, Julio. *Reapropiaciones. Op. cit.,* p. 92.

Carlota mantém um comportamento considerado subversivo e socialmente nefasto pelas puritanas Irmãs do Colégio Sagrado Coração de Jesus e por isso é expulsa no final. Sua expulsão produz uma mudança radical no comportamento aquiescente da aristocrática amiga Merceditas. Quando esta observa o ataque físico e verbal da Madre Superiora à Carlota, opera-se nela uma transformação que subverte a ordem que obriga as mulheres ao silêncio e à passividade. Merceditas reage contra uma figura até então considerada intocável, quase sagrada, percebendo seu papel repressivo e mantenedor do *status quo.* Antes de acompanhar uma Carlota com as roupas feitas farrapos e com os cabelos cortados violentamente pela Madre, Merceditas dá à agressora a manga que um dia recebera de Carlota e que fora proibida de comer pela freira. A fruta agora está podre, mal cheirosa, e a garota entrega seu "regalo" dizendo - "Aquí tiene, Madre - dijo, adelantándose a la Madre Artigas con una profunda reverência-. Aqui tiene sua Sagrado Corazón. Se lo regalo" *(Maldito Amor,* p. 110).

Na estória "Isolda en el espejo", Augusto Arzuaga, um rico industrialista de Santa Cruz celebra seu segundo casamento. Sua falecida mulher, Margarida, era filha de Ubaldino De la Valle, personagem do primeiro relato. O casamento ocorre no ano de 1972 e Dom Augusto expõe a jovem noiva na festa como um objeto artístico, vestida da mesma forma que a Isolda do famoso quadro que possui em sua galeria particular. Seu objetivo é ganhar a simpatia dos banqueiros norte-americanos e assim receber os empréstimos necessários para continuar os negócios em suas empresas industriais.

Porém, o ato da noiva ao dançar com um dos banqueiros estrangeiros subverte a ordem burguesa representando uma ruptura das estruturas de poder. A narrativa inicia de uma forma tradicional, totalmente controlada por Dom Augusto. Ele percebe que os oligarcas rurais estão perdendo o poder que até há bem pouco detinham, notando a imperiosa necessidade de manter boas relações com os banqueiros financiadores do Norte, para que possa preservar e aumentar seu patrimônio empresarial.

O industrialista tem um hobby que serve de metáfora para sua visão de mundo: na galeria mencionada ele coleciona quadros com pinturas de mulheres, principalmente de mulheres nuas. Ele elabora uma analogia entre os quadros de suas musas com as mulheres reais, afirmando que tanto umas quanto as outras não só dependem dele, ou dos homens em geral, mas que só existem para ser vistas por eles. Quando Dom Augusto mostra sua coleção à Adriana, esta sugere que ele armazene alguns óleos porque o número excessivo deles não permite que sejam apreciados devidamente, mas o velho responde:

> "Impossible, Adrianita, los cuadros son como las personas, necesitan la luz. Un cuadro que se guarda en el sótano es un cuadro que se muere, que se asfixia; y a los retratos femeninos les sucede todavia peor. Pierden el color, se llenan de escamas, se les desprende el barniz como la piel de una señorita sin vitaminas. Las miradas de los admiradores las alimentan, les dan una razón válida para seguir existiendo" *(Maldito Amor,* p. 136-137).

Acompanhando o desenvolvimento da trama, o leitor depara-se com mudanças sutis no

controle da narrativa. Porém, a rebelião de Adriana, que uma segunda leitura facilmente mapeia desde o início, só se torna totalmente clara no final. Entre os principais elementos causadores da revolta da jovem estão a despudorada venda do país aos norte-americanos; o racismo da elite de seu país com sua exigência de “sangue puro”, o que significa pele branca, e a objetificação das mulheres, vistas como “peças artísticas” que apenas servem para ornamentar.

Na festa de casamento, Adriana aparece vestida com uma reprodução perfeita do traje azul da “Isolda” do quadro da galeria do noivo. Seu noivo se empenha em apresentá-la aos banqueiros norte-americanos pois, através da simpatia da jovem, deseja lograr seus objetivos financeiros. Justamento quando o plano de Dom Augusto parece ter alcançado um bom resultado - o que para os convidados significa que um dos estrangeiros não se importa com a pele demasiadamente escura da Adriana e a convida para dançar - a situação se inverte. Adriana mandara construir um mecanismo escondido na saia do vestido, que a fazia subir quando rodasse. Depois de algumas voltas pelo salão nos braços do sizudo banqueiro, seu corpo nú e totalmente coberto de talco, branco, é revelado ao público atônito. E a surpresa se duplica na comparação: o corpo que se expõe dançando é uma cópia anatómicamente perfeita da estátua da “Vênus no Templo do Amor” que havia sido colocada no centro do salão - e que Dom Augusto mandara alguém esculpir usando Adriana como modelo, sem que ela soubesse:

> “Al sexto compás quedó por fin revelada la sorpresa de Adriana, aquel espectáculo escandaloso, inconcebible, que provocó aquella noche la retirada de los socios norte-americanos del banco, así como la ruina involuntaria de su marido. La visión de su cuerpo empolvado, desvergonzadamente desnudo dentro de su traje de Isolda, idéntico al de la Venus del Quiosco del Amor” *(Maldito Amor,* p. 153).

O último conto de *Maldito Amor* narra sobre as causas e conseqüências da “estranha morte” que teve o Capitancito Candelario durante “La gran Batalla de la salsa”. O conto relata sobre a situação da ilha de San Juan Bautista que está prestes a tornar-se independente da metrópole. O conto ocorre num futuro próximo e estáclara a vinculação entre Porto Rico e os Estados Unidos e a paradoxal relação entre a autonomia e a independência do país-estado.[15] Esta dicotomía entre a perspectiva dos independentistas e dos que não querem se separar da metrópole é vista através de uma metáfora: os primeiros são os Soneros (aqueles que gostam, cantam e dançam a Salsa) e seus opositores são os rockeros. Ou seja, através de uma expressão cultural, como a música, se trava uma batalha ideológica na qual finalmente sucumbe o capitão Candelario, militar e chefe dos Misioneros, grupo que defende, violentamente, os interesses do Partido, que não deseja a independência, resolução já tramitando na Câmara e Senado da metrópole.

[15]Como se sabe, Porto Rico é desde 1952, um Estado Livre Associado dos EUA. Politicamente permanece como um estado norte-americano mas conserva as características culturais de um país latino-americano. Urna pesquisa recente demonstrou bem as diferenças entre o desejo de autonomia política, econômica e a cultural: enquanto 90% dos porto-riquenhos não aprovariam a independência de Porto Rico dos Estados Unidos, apenas 10% aprovam que o inglês se torne língua oficial.

> "Una persona como Candelario era de principal importancia en el programa que hacía ya varios meses el Partido intentaba poner em práctica: demonstrarle a la gran nación norteamericana que los habitantes de la isla podían apretarse heroicamente los cinturones, y soportar aquellas medidas estoicas con orden y con dignidad: convencerlos, en fin, por medio de un comportamiento ejemplar, de que no deseaban su partida. El deber de Candelario, en fin, como Jefe Militar de los Misioneros, consistiría em imponer con disciplina férrea en el pueblo ese nuevo orden, en la esperanza de que los ciudadanos de la Metrópoli se arrepintieran de su aterradora determinación" *(Maldito Amor,* p. 164).

Paralela à historia de Candelario é contada a historia de seu amigo, o Tenente Pedro Fernandez. Ambos provém de Gua-maní, mas de diferentes classes sociais. Enquanto a família do Capitancito pertence à aristocracia local, os De la Valle do primeiro conto; os antepassados de Pedro haviam sido os escravos que efetuavam os árduos serviços da cana, movendo os engenhos de açúcar pertencentes os primeiros. Isto é, o conto constrói a história de dois homens que, apesar de diferentes, acreditam em valores tipicamente masculinos como a valentia, a honra, a guerra, considerada por Candelario "la actividad mas sublime de la cual era capaz el hombre". Há uma descrição pormenorizada sobre os dois personagens masculinos, suas visões de mundo, suas conquistas amorosas, seus passados e a atuação militar de ambos. Relata-se, então, a historia desses homens e a mulher aparece de forma aparentemente marginal. A personagem feminina não tem nem nome. Candelario a chama Bárbara pelo comentário dela, afir
mando que ele deve achá-la "bárbara" por ser fanática por salsa. Além deste fato, pouco se sabe sobre Bárbara. Mas, apesar do mistério, ela subverte a narrativa com suas ações. Primeiro, ao seduzir Candelario, consegue que aquele homem, que só pensava em seus deveres militares, se desvie das preocupações que antes obstaculizavam seus relacionamentos amorosos. Posteriormente, ao tramar a vingança final, Bárbara tem um papel fundamental, se pensarmos no desenvolvimento, não só do último conto, mas do livro como um todo. Sua ação não pode ser apenas vista como traição, mas como algo muito maior que reflete seu amor por seu povo e sua terra. E através da conseqüência imediata de sua ação, ou seja, da morte do Capitancito Candelario, que começarão as mudanças que culminarão na independência almejada por Dona Laura, Nicolás e Glória desde as páginas iniciais do livro. Ao final, a morte de Candelario De la Valle, tramada por Bárbara, Pedro e outros Soneros afetados pelo sistema injusto e discriminatório, representa uma vitória do gênero, raça e classe social oprimidos desde a fundação de Porto Rico e, certamente, desde o começo do romance.

Mas não é apenas nas quatro narrativas de *Maldito Amor* que Ferré problematiza, questiona e parodia as estruturas de poder que determinam a representação e a construção genérica. Da mesma forma, no romance *La Casa de la Laguna*[16], publicado originalmente em 1995, a autora outorga um papel privilegiado e fundamental à mulher, representando-a como agente catalítico que consegue substituir o discurso masculino por um discurso feminino, que não apenas questiona mas que também contesta e sugere uma ordem

[16] FERRE, Rosario. *La Casa de la Laguna.* Buenos Aires: Emecê Editores, 1997.

alternativa que exige uma reavaliação da subjetividade histórica, afirmando vozes marginais - aquelas que têm sido constantemente excluídas do discurso oficial. Rosario Ferré não fornece apenas uma verdade histórica e, embora as mulheres tenham papéis fundamentais, dando visões alternativas da história, a autora não as apresenta como a única solução aos problemas da nação. Pelo contrário, Ferré apresenta variados pontos de vista, mostrando as contradições e distorções ideológicas existentes dentro de um mesmo gênero. Porém, o aspecto fundamental a ser ressaltado é que, através das vozes das mulheres, a autora subverte o discurso histórico tradicional, dando uma versão alternativa das origens de Porto Rico, re-escrevendo uma história que estava mal-dita, mal-contada, para apresentar fragmentos que poderão começar a contar uma nova história.

A autora situa suas personagens no contexto histórico-político de Porto Rico para enfatizar que as construções genéricas não são resultado apenas da diferença sexual, mas dos processos históricos, econômicos e sociais que delimitam os espaços de cada gênero. E esse é, precisamente, o projeto que Ferré traça em sua obra: o pessoal converte-se em político e um não existe sem o outro. É por isso que em *Maldito Amor* encontramos personagens femininos como Gloria, Isolda, Merceditas y Bárbara, e, em *La Casa de la Laguna,* Isabel e Petra, que, a partir de sua condição marginal, denunciam o processo histórico-social que as rodeia e determina. São essas mulheres que estabelecem a subversão como sistema, apontando para uma nova reconceitualização da ordem simbólica.

Em *La Casa de la Laguna* a história é narrada através das versões, completamente diferentes, apresentadas por Isabel Montfort y Quintín Mendizabal. Como em *Maldito Amor,* a ironia e a paródia com que se trata a "história oficial" servem para desconstruir o discurso masculino, substituindo-o por um feminino e subversivo. Ao contrastar as versões do casal, Ferré se desfaz das formas tradicionais de encarar a realidade porto-riquenha no espaço textual, mostrando sua preocupação com o ser feminino e com o ser político da ilha, através do confronto entre duas pessoas tão fisicamente próximas, mas que apresentam maneiras tão absolutamente diferentes de perceber, ideológica e genericamente falando, a realidade que as cerca .

A narrativa origina-se na idéia de Isabel Montfort de escrever sua própria história e a da família de seu marido Quintín, que representa a história de Porto Rico desde a conquista espanhola até os dias atuais. Mas o texto se expande e se desdobra em outras implicações históricas e jogos textuais e genéricos a partir do momento em que Quintín encontra, na biblioteca da casa da laguna, escondido atrás de um dicionário de grego-espanhol, os primeiros capítulos do romance de Isabel, que, nos damos conta, são as páginas que antes estávamos lendo.

Ao ler o manuscrito, Quintín Mendizabal começa a sentir-se incômodo, pois considera o texto demasiadamente ficcional e critica sua mulher por ter deixado de fora muito do que havia verdadeiramente ocorrido. Embora Quintín apareça, em sua versão, como alguém que, no início do casamento, incentivava Isabel a escrever, pois queria que ela se realizasse como pessoa para sentir-se orgulhoso dela, ele agora não aceita que Isabel possa escrever com autonomia. Diplomado em História pela Universidade de Columbia, havia,

no passado, cogitado a possibilidade de escreverem um livro em conjunto sobre as famílias Montfort e Mendizabal: “La historia es una de las canteras principales de la ficción - le dijo un día - y la imaginación es outra fuente importante” *{La Casa de la Laguna,* p. 87).

Ao ler o texto de Isabel, no entanto, desencadeiam-se, em Quintín, reações contraditórias, que vão desde o incômodo inicial, passando pelo assombro, a inveja e a ira, até desembocar no riso. Vê o manuscrito ficcional não mais como a possibilidade de ter-se alimentado nas “pedreiras” da história, mas como manipulação mentirosa da história, sentindo raiva por ter confiado a Isabel as histórias de sua família, que ela agora alterava conscientemente para dar mais efetividade à narrativa. Ele não consegue apreender o sentido da obra de Isabel, considerando-a “un saqueo histórico”, no qual havia cometido erros inadmissíveis, pois:

> “Quintín preferia la historia a la literatura. La literatura no era lo suficientemente ética para su gusto. Los escritores interpretavan siempre la realidad a su manera, pero aunque los bordes de la realidad fuesen difusos, la interpretación tenía sus límites. El bien y el mal existían. La verdad estaba ahí, y era inmoral tratar de cambiarla. Por eso, la literatura no era un quehacer serio, como lo eran la ciencia y la historia” *(La Casa de la Laguna,* p. 88).

Através de um comentário sobre um romance que está lendo, *As ligações perigosas,* de Chaderlos de Lacios, Isabel tenta indiretamente mostrar a Quintín como é limitada sua percepção da literatura, que flui da própria vida, que entre a escritura e a leitura de um texto, esta vida muda , o mundo dá voltas, pois a pessoa que escreve a última oração de uma página não é a mesma que escreveu a primeira. Isabel opina que assim como a literatura também a história é exercida a partir de critérios subjetivos, pois o historiador, como o escritor, observa o mundo a partir de suas próprias lentes e conta o que lhe dá vontade. Mas essa será só uma parte da verdade, pois muito ficará oculto ou interpretado de acordo com sua visão do mundo. Mas é justamente a visão do mundo de Quintín que o impede de ver as duas disciplinas de uma forma mais aberta. Ele diz:

> “- Es cierto que la literatura fluye como la vida misma - reconoció Quintín al empezar a comer-. La historia, por el contrario, es algo muy distinto. Es también un arte, pero tiene que ver com la verdad. Como registro de conflictos y de los esfuerzos humanos es inalterable. Un novelista puede escribir mentiras, pero un historiador nunca puede. La literatura no cambia nada, pero la historia ha llegado a alterar el curso del mundo” *(La Casa de la Laguna,* p. 332).

Quintín só percebe o mundo através da historia oficial, cujo propósito é manter as aparências, para assim assegurar a continuidade do poder “inalterado” que sempre exercera, tanto socialmente, em suas empresas econômicas e políticas, como em nível doméstico, com os familiares. Diz que Isabel não tem o direito de tirar do armário os esqueletos da família, que ela poderia ter utilizado sua imaginação para dissimular as falhas de seus parentes, em vez de fazer aquelas “inmolaciones sangrientas” (p. 266). Roupa suja se lava em casa, explode Quintín, ao ler o texto que traz à luz roubos, assassinatos traições, abortos, e onde os homens, de acordo com sua opinião,

sempre eram os vilões e as mulheres, as vítimas. Ele confere ao feminismo, por ele designado de "a maldição do século XX" (p. 122), a culpa por isso:

> "Quintín era un hombre justo: pensaba que las mujeres deberían ejercer los mismos derechos que los hombres. Pero también pensaba que los varones tenían una fortaleza innata que era indispensable para el liderato. ¿Estaría escribiendo Isabel la novela para demostrarle que en la casa de la laguna ella estaba al timón? En el mundo de la ficción, ella imponía sus opiniones, tomaba las decisiones, creaba y destruía personajes (¡y reputaciones!) como le daba la gana. Pero en el mundo real no podía ser así. Como jefe de familia, su deber era permanecer a la cabeza del hogar" *(La Casa de la Laguna,* p. 123).

Como todos os que desejam manter seu domínio na sociedade, Quintín tem ojeriza a qualquer mudança que possa reduzir as assimetrias de poder. Da mesma forma como é contra à greve de seus funcionários em busca de melhores salários, se opõe à luta travada pelas mulheres em busca de maior igualdade, porque ambas representariam a diminuição de seu poder.

Politicamente, Quintín é conservador e "estadista", ou seja, pertence ao grupo que gostaria que Porto Rico fosse anexado aos Estados Unidos. Isabel, por outro lado, é primeiramente estado-librista, daqueles que querem que o país permaneça como "estado-livre-associado", mas ao longo da narrativa, se transforma cada vez mais em "independentista", juntando-se ao filho Manuel na luta pela independência total de Porto Rico. As diferenças políticas e ideológicas entre o casal propiciam o confronto que se desenvolve paralelamente ao romance de Isabel, em capítulos intercalados que mostram como a história é contruída. A versão de Isabel parece mais verossímel justamente por conter tudo aquilo que Quintín nega: a possibilidade de reconstrução. Pois, para ela, ao contrário de seu marido, a história não está imóvel e "pronta", mas sempre pode ser revista e reinterpretada. Essa mobilidade permite que o passado possa ser desconstruído e que surja uma versão subversiva para contradizer o discurso patriarcal.

Mas para construir antes é imprescindível que as estruturas arcaicas e injustas do patriacado sejam destruídas. E assim, o final de *A Casa de la Laguna* termina como o primeiro conto de *Maldito Amor:* em chamas. É só a partir das cinzas que poderá renascer uma nova história, representada pela escritura, pelo livro que temos em mãos. Esta história é narrada por Isabel, mas também é narrada pela empregada negra, Petra, que durante setenta anos vive paralelamente a históriada família, fornecendo à escritora o material para afirmar os alicerces de um novo tempo. Como no conto "Maldito Amor", o romance *A Casa de la Laguna* destrói, simbolicamente, através do fogo, a continuação de tudo aquilo que a casa da laguna representa em termos de dominação de gênero, de raça e de classe social.

Vecindarios Excéntricos[17] *é* uma obra que parece ser um livro de memórias e, portanto, sua apreensão da história é um pouco diferente, já que tem que ser muito mais direta que nas obras ficcionais. Mas se nos dois romances anteriores, Rosario Ferré faz realmente uma releitura da história ao propor uma ou várias versões alternativas,

[17]FERRÉ, Rosario. *Vecindarios Excéntricos.* New York: Vintage Books, 1999.

femininas, transgredindo as normas aceitas pela ordem patriarcal; aqui também encontramos personagens que, desde sua condição marginal, denunciam o processo histórico e social que as rodeia e determina. Elas questionam e alteram a ordem burguesa e política, apontando para uma nova reconceitualização da ordem simbólica. Nesse sentido, as mulheres se convertem não apenas em agentes de mudança, mas representam o contra-discurso diante de uma "verdade histórica" que foi tradicionalmente determinada pelos homens (brancos e da elite social). Dessa maneira, em *Maldito Amor* e em *La Casa de la Laguna* não é difícil verificar como a mulher se reapropria do discurso histórico e desmente as "verdades" que a ideologia patriarcal estabeleceu para assegurar a sua hegemonia sobre os grupos marginais. Se esse projeto de Ferré é indiscutível em suas obras ficcionais, aparece também, embora não de forma tão explícita em *Vecindarios Excéntricos.* Claro que aí também se nota que ela quer representar o corpo feminino e o corpo político da ilha como elementos análogos que necessitam questionar-se e reestruturar-se. Mas como a obra já não é totalmente ficção, o código de análise é muito mais baseado em experiências pessoais que se restringem, quase totalmente, a uma classe social. E, além disso, mesmo se esse último livro culmina os anteriores, mostrando-nos tudo aquilo que serviu para que Rosario Ferré elaborasse a sua magnífica produção literária, a subversão da história pelas mulheres não ocorre de forma tão evidente, já que ela, em geral, só retrata a realidade de seus ancestrais. Talvez por isso mesmo o livro têm um final curioso, se o compararmos aos finais fogosos, revolucionários e catárticos de seus romances e contos anteriores. A opção, a saída, é através do sonho e, nesse sonho, bem ao contrário do fogo: muita água, um rio, onde:

> "El água fluía a borbotones a nuestro alrededor, pero en mi sueño, en lugar de perros, cerdos y cabras arrastrados por la corriente fangosa, vi a la abuela Valeria, a abuela Adela, a tía Lakhmé, a tía Dido, a tía Artemisa, a tía Amparo, que luchaban desesperadamente contra las olas mientras el río se las llevaba mar afuera . (...) Y mientras nos alejábamos de allí todavía oía las voces de quiénes ya no podía ver, pero cuyas historias, estaba segura, no habían sido un sueño" *(Vecindarios Excéntricos,* p. 448).

No entanto, mesmo sendo menos catártico que os outros, esse final reforça a idéia que move a autora, de que somente se chegará à plena democracia, justiça e igualdade no momento em que se deixe de considerar só uma classe, uma raça e um gênero como os eternos detentores da verdade. E é por isso que o reescrever da historia se torna urgente e imprescindível.

Para concluir, pode-se dizer, então, que através da obra de Rosario Ferré é possível começar a responder o que nos perguntava a historiadora Gerda Lerner nos anos 70: "Como seria a história se tivesse sido escrita através dos olhos das mulheres e organizada por valores definidos por elas?"[18] A autora porto-riquenha apresenta um relato da experiência da mulher ao longo do passado de seu país mostrando o desenvolvimento de uma consciência feminista como parte fundamental da história.

18Veja LERNER, Gerda. The Majority finds its past:Placing Women in history. New York: Oxford University Press, 1979, p. 178.

Transpondo a teoria que Bakhtin[19] utilizou para caracterizar o agir dos subalternos pode-se dizer que a mulher, que se comportava como um ventríloqüo, falando com uma voz que não era a sua, está enfim rompendo o silêncio que a mantinha dependente desde os primordios da história, podendo assumir uma voz própria autônoma, verdadeira. E essa voz só será ouvida no momento em que se deixar de considerar o homem da raça branca e da classe social privilegiada como a norma para o conceito universal da história humana.

[19]Veja, além da obra citada do autor (nota 9), BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética. São Paulo: UNESP, 1993 e Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.